BARNETT NEWMAN - o que é pintar?

Imagino que meu esquecimento não colocando um título no resumo que foi pedido para divulgação do ciclo "Arte e Pensamento" tenha levado Adauto Novaes a improvisar a feliz denominação "Barnett Newman - o que é pintar?" Encontro-me, pois, diante de um tema dado que, aparentemente, poderia soar como um tanto normativo, mesmo sob a forma de uma interrogação. Nada mais ilusório. Para Barnett Newman a questão o que é pintar é central[1]. Aliás, não se tratava de uma dúvida apenas sua mas abrangia o conjunto dos artistas conhecidos como expressionistas abstratos. Para eles havia um esgotamento na arte européia manifesto pela incapacidade de responder ao sentimento de crise moral que culmina na 2ª Guerra Mundial com a dimensão destrutiva que o conhecimento ganha com Hiroshima.

O que não pintar estava claro para os americanos. Tratava-se de negar a compreensão quase representativa que o Surrealismo possuía de signo, a concepção apriorística do platonismo de Mondrian e dos puristas e o caráter retórico do Realismo Social e da pintura American Scene. Repensar a pintura exigia que eles se colocassem fora do dualismo sujeito/objeto e conseqüentemente da correlação objetiva com as sensações que mantinha a pintura européia vinculada a um naturalismo residual. O pintor americano se coloca diante de si mesmo, "eu sou a natureza", dizia Pollock.[2] A investigação dos expressionistas abstratos tem a ação como referência, é ela que define a existência dando ao ato de pintar uma dimensão ontológica.[3]

Para Newman, no entanto, não há como separar o que é pintar do o que pintar sob risco de se cair no que ele diagnostica como o sentido ornamental do abstracionismo europeu. A permanência da questão temática é a herança produtiva que ele reconhece como um legado do Surrealismo. Isto o coloca diante da necessidade de superar a crítica que fazia a este movimento, isto é, a dicotomia entre conteúdo e forma, de modo a se situar coerentemente com o estatuto da arte moderna enquanto uma linguagem autônoma e significante na sua materialidade. O dispositivo pictórico que Newman vai produzir se manifesta com clareza. Desenho e cor evidenciam-se em toda integridade sem qualquer subterfúgio. Esta precisão dos recursos formais é inseparável do seu compromisso ético que é, necessariamente, estético.

A questão ética se manifestará também no papel desempenhado por Newman na afirmação da arte americana por meio da extensão que deu à visão tradicional do artista como intelectual, ao constituir um corpo teórico que estabelecesse um diálogo direto com a produção estimulando-a e preservando-a das leituras equivocadas e da diluição. Não se tratava assim, como no discurso crítico, de uma análise a partir da obra, mas de uma reflexão que se inseria na gênese da obra, um domínio exclusivo do produtor. A teoria não substitui a obra mas era um dado importante para sua constituição. Newman externa questões e soluções com uma legitimidade muito comum aos artistas que teorizam em momentos de transformação, que buscam restituir à arte o seu rigor histórico[4]. Esta reflexão, usando o seu próprio trabalho, ganha um desdobramento cultural

através da análise das obras de alguns colegas, de problemas da cultura americana, da política da arte chegando a abordar questões sociais. Não que ele concebesse a arte como um modelo estetizador da sociedade à maneira Neoplástica, mas que nela estava preservado o sentido definidor de liberdade que deveria ganhar uma dimensão social.(5)

Aos 35 anos Newman chega à conclusão que a pintura havia morrido(6). Durante quatro anos se dedicaria exclusivamente a estudar arte primitiva e, sobretudo, ciências da natureza como Botânica e Ornitologia. Depois desta interrupção, levaria mais quatro anos para que a sua pintura atingisse a maturidade. Neste período escreveu alguns textos teóricos voltados para a procura daquilo que seria o seu tema (subject matter) de pintura. Escrito em 1945, **"The Plasmic Image"** inicia afirmando "que o tema da criação é o caos"(7). De fato, os artistas americanos estão entregues unicamente ao caos dos seus sentimentos na aventura de procurar "a partir de rabiscos" um novo começo para a arte. Em Newman esta investigação da origem da arte o encaminha a identificar a criação como o tema do seu trabalho(8).

Em um outro texto **"O sublime é agora"** ele se refere às categorias do belo e do sublime e a Longinus, Kant, Hegel e Burke. É com este último que Newman encontra maior afinidade e considera que foi o único a fazer a distinção da categoria de sublime sem comprometê-la com a de belo(9). Para Burke, o sublime se dá num recuo teórico e prático do sujeito sobre si mesmo, o que o diferencia do belo que leva em direção ao outro por um movimento de simpatia irresistível. As qualidades do

sublime, segundo ele, são descritíveis e a experiência emocional que elas provocam possuem um caráter universal assim como o terror, a solicitação brutal e apelo quase invencíveis que impulsionam adiante. Sua afirmação: "o terror é em todo caso possível, de maneira mais ou menos manifesta ou implícita, o princípio essencial do sublime" envia diretamente à declaração de Newman: "terrível e constante, o "eu" é para mim a matéria da pintura e da escultura"(10).

Esta relação com o sublime coloca Newman diante de uma dimensão ligada à questão da transcendência que havia sido pouco considerada pela Arte Moderna. Seu objetivo seria o de retomar a grandiosidade metafísica a seu ver perdida pela arte. Neste sentido ele produzirá uma leitura da História da Arte baseada na oposição entre o belo e o sublime que identificará respectivamente ao formalismo e ao anti-formalismo(11). Os momentos críticos deste processo estariam na retomada do sentido clássico do belo pelo Renascimento e, posteriormente, na reação moderna. O Impressionismo representaria a tentativa moderna anti-belo mas teria falhado ao se manter restrito a uma preocupação relativa aos valores culturais intrínsecos à sua história plástica. Esta análise Newman estenderá ao Cubismo e mesmo reconhecendo o esforço de Picasso como algo sublime, considera que, em última análise, sua obra se mantém ligada à questão da natureza do belo.

Embora esta leitura da História da Arte feita por Newman tenha algo de operacional e mesmo às vezes dogmática (sua relação com Mondrian, por exemplo, varia entre a admiração, a negação e até a incompreensão como, ~~por exemplo~~,

quanto ao sentido não apriorístico da pintura deste) demonstra, de qualquer modo, um sólido embasamento conceitual. É preciso atentar, por outro lado, para a ousadia que representava neste momento criticar Picasso, um monstro sagrado vivo e atuante. Isto revela um sentimento novo de poder que se dá entre os expressionistas abstratos coexistente com a afirmação dos Estados Unidos como maior potência mundial, que se manifesta concretamente na certeza de que suas obras abrem uma alternativa à produção européia.

A análise de Newman incide mais diretamente contra o caráter retórico que percorre a tradição da arte ocidental que se encontra associado ao princípio da composição (composição - por junto). O anti-formalismo da proposta de Newman visava destruir a articulação entre retórica, representação e formalismo. Para isso era necessário, além de se opor a qualquer compromisso com o dispositivo perspectivo, negar, ainda, os resíduos deste no interior da Arte Moderna como, por exemplo, a relação figura/fundo (base de toda estrutura formal retórica), a sujeição do olhar aos limites da tela (que estabelece os limites do campo perceptivo como referência mimética - veduta) e a organização e o equilíbrio interno da superfície pictórica através do contraste de valor, seja do preto e branco tomado como reminiscência da luz/sombra, seja pela oposição ou balanceamento de tons frios e quentes ou das cores primárias.

Por outro lado, era necessário restituir à abstração o sentido de transcendência que segundo Newman o platonismo havia eliminado. À relação racionalismo/belo ele opõe

transcendência/sublime. Sua análise e título de um dos seus textos sobre arte primitiva parte da concepção que "o primeiro homem era um artista" e adenda: "o homem original ao gritar suas consoantes, o fez como uma manifestação de espanto e raiva ante o estado trágico de sua auto-consciência e de sua impotência diante do nada". Para Newman "o poeta e o artista são os que se preocupam com a função do homem original e lutam para chegar ao seu estado criativo"(12). Em outro texto, referindo-se ao artista da tribo Kwakiutl, Newman busca situar a diferença entre a "abstração ornamental" e a arte abstrata: "A forma abstrata por eles usada, toda a sua linguagem plástica, era dirigida por uma vontade ritual para o entendimento metafísico. Deixava as realidades cotidianas aos construtores de brinquedos, o agradável jogo do desenho não-figurativo às mulheres que faziam cestos. Para eles, a forma era uma coisa viva, veículo complexo de pensamentos abstratos, veículo de sentimentos apavorantes que experimentava ante o terror do desconhecido"(13).

Em 1948 Newman pintou um pequeno quadro com a superfície vermelha escura e no centro fixa uma fita colante. Depois colocou uma camada de vermelho claro sobre a fita para testar a cor. Este trabalho atuou sobre ele como uma revelação. Newman se deixou ficar oito meses olhando e estudando a pintura a que chamou de "*Onement*", um neologismo cujo significado é "o estatuto de ser um" ou algo próximo à singularidade. Para ele, o enigma desta pintura está na sua força de evidência que se impõe independente à qualquer projeto prévio. Ao contrário dos quadros anteriores nos quais

trabalhava a questão da origem de modo narrativo e aos quais dava um sentido histórico, como uma descrição do passado através de símbolos, *Onement* se coloca no presente. Esta presença refaz o ato criador original, situa um tempo descontínuo entre o presente e a origem que é retomada não como simulacro, mas como experiência que repotencializa o ato criador. Não é uma relação com o espaço, mas com o tempo.

A simetria, em *Onement*, opera a destruição de qualquer vestígio de composição tradicional. Neste sentido, esta simetria radicaliza o balanceamento interno de formas e cores de Mondrian e mesmo os monocromáticos de Rodchenko que transferem para a relação quadro/parede a questão figura/fundo. A reversibilidade da simetria lateral elimina estes problemas provocando um sentido de totalidade. Por outro lado, a simetria funciona, também, como uma orientação do campo de percepção que introduz necessariamente o homem, quer dizer, a equivalência entre o corpo e o campo de percepção(14). *Onement* surge como o signo de Newman, a ação de reelaboração do gesto inicial. A ZIP (denominação que Newman deu à linha vertical que caracteriza seu trabalho) atua como uma linha espiritual que rompe o vazio. Talvez por isso Newman se considerasse, curiosamente, sobretudo um desenhista. Diante do caos inicial aterrorizador, a presença da linha provoca o sentimento de delight, o prazer negativo que Burke identificava com o sublime e que compreende a suspensão de uma dor ameaçadora "diante da eminência do nada, alguma coisa acontece que anuncia que tudo não terminou"(15). No entanto, *Onement* ao mesmo tempo que trazia uma solução singular,

poderia se colocar, também, em razão de sua pregnância, como uma evidência geométrica independente da experiência que suscitava. Era fundamental para Newman buscar outras soluções que contivessem todas as possibilidades abertas por *Onement* sem se restringir à simetria.

Basicamente duas soluções vão se impor(16). A primeira atingirá sua expressão limite em **Vir Heroicus Sublimis** que divide o campo pictórico através de várias ZIPS, provocando um processo constante de ajustar e reajustar a oposição entre figura e fundo de tal modo que nunca se encontre um momento de repouso. A isto Newman acrescenta maior ambigüidade, na medida em que expande o campo de cor numa tal extensão que estamos impossibilitados de dominar a superfície pictórica perceptivamente. A indicação de Newman de que o quadro deve ser visto de perto, aumenta ainda mais este sentido de uma totalidade que contém o espectador.

A segunda solução investe diretamente contra a simetria de *Onement* buscando justamente explorar a assimetria. Pinturas como a série de *Who's afraid* e *Anna's Light* são típicas deste partido. Aqui não é a ZIP que irá operar como referencial central mas a relação assimétrica provocada pelos campos de cor. Olhando para estes quadros, a tendência é a de buscar o seu centro, mas a assimetria torna isto inviável. Procura-se, então, o centro do campo de cor dominante isoladamente, mas aí as áreas de cor laterais em algumas telas ou a não identidade dos brancos nas extremidades em outras, puxam para si ou para longe de si o eixo vertical que estamos procurando definir. A falta de coincidência entre estes dois

centros não nos permite encontrar qualquer um deles. No final, resta a sólida evidência luminosa da área colorida como presença da totalidade.

As várias possibilidades abertas por Newman colocam sempre a mesma questão da fisicalidade do quadro e a sua experiência temporal com o espectador. A pintura, ou de maneira mais explícita, as esculturas como *Here I* e *II* e, ainda, *Broken Obelisk* situam o espectador num lugar preciso e numa relação transcendente. A complexa formação cultural de Newman se manifesta através desta proposta onde se conjugam menções aos locais sagrados do judaísmo - Makon - ou aos túmulos dos cemitérios índios de Ohio-mound - mesmo nome em inglês do local do pitcher no baseball (um dos esportes que Newman era fervoroso adepto e do qual faz uma leitura "metafísica"). Cosmopolitismo cultural e modernidade que seculariza experiências místicas e religiosas. Tornar acessível para o homem moderno que atinge o limite máximo da potência da destruição a experiência primordial do poder da criação.

——x——

Este texto é apenas uma sistematização pessoal baseada na leitura de dois livros clássicos sobre Barnett Newman: o de Thomas B. Hess, "Barnett Newman", The Museum of Modern Art, New York, 1971 e o de Harold Rosenberg "Barnett Newman", Harry N. Abrams, New York, 1978. Além desses livros foi de grande importância o texto de Yve-Alain Bois "Perceiving Newman" in "Painting as Model", Cambridge, MIT Press, 1990. Destaco, ainda, a coletânea de textos de Newman reunidos em "Barnett Newman Selected Writings and Interviews"

editado por John P. O'Neill, Alfred A. Knopf, N.Y., 1990. Em relação à questão do Sublime as referências básicas foram so livros de Immanuel Kant "Crítica da Faculdade do Juízo", tradução Valério Rohden e Antônio Marques, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993; Edmund Burke, "Recherche Philosophique sur l'Origine de nos Idées du Sublime e du Beau", Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1990; "Du Sublime", coleção dirigida por Michel Degny, diversos autores, Éditions Belin, 1988 e o artigo de François Lyotard "Barnett Newman - O Instante" em revista GÁVEA nº 4, Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, PUC/RIO, janeiro de 1987.

Finalmente, não poderia deixar de citar a contribuição sobre este tema que recebi dos meus alunos do Mestrado em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC/RIO, durante o segundo período de 1993 na disciplina "Pintura e Modernidade".

Rio de Janeiro, maio de 1994

Carlos Zilio é artista plástico e professor de História da Arte.

NOTAS

(1) HESS, Thomas B. "Barnett Newman", The Museum of Modern Art, New York, 1971.

(2) ~~Catálogo "Jackson Pollock", Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1982.~~

Naifeh, Steven e Smith, Gregory W., "Jackson Pollock a American Saga", Clarkson N. Potter Publishers, NY, 1989

(3) Esta relação é apontada por Hess, Thomas B., op.cit., e por Yve-Alain Bois no Artigo "Perceiving Newman" em "Painting as Model", Cambridge, MIT Press, 1990.

(4) Sobre a sua produção teórica Newman afirma: "The only reason for a literature is that this work cannot be described within the present framework of established notions of plasticity. Any formulation that I have attempted I have done to help meet this need. I have never tried to speak à la Breton as a program maker". Artigo "Response to Clement Greenberg" em Barnett Newman Selected Writings and Interviews", John P. O'Neill, Alfred A Knopf, N.Y., 1990.

(5) É interessante notar que a dificuldade de compreensão da obra de Newman fez com que dentre todos os artistas expressionistas abstratos, ele fosse aquele que teve o reconhecimento mais tardio. De fato, Newman só viria a ser consagrado no final da década de mil novecentos e cinquenta. Durante muitos anos ele foi visto por grande parte dos artistas, críticos e público de arte apenas como teórico e professor.

(6) HESS, Thomas B., op.cit.

(7) "The Plasmic Image" artigo em "Barnett Newman Selected Writings and Interviews", op.cit.

(8) A relação entre o tema do caos e origem é apontada por Rosenberg, H. em "Barnett Newman", Harry N. Abrams, N.Y., 1978 e por Yve-Alain Bois, op.cit.

(9) "The Sublime is Now" artigo em "Barnett Newman Selected Writings and Interviews", op.cit.

(10) BURKE, E. "Recherche Philosophique sur l'Origine de nos Idées du Sublime e du Beau", Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1990.

"Exhibition of the United States of America at the eighth São Paulo Bienal" artigo em "Barnett Newman Selected Writings and Interviews", op.cit.

(11) "The Sublime is Now" e "The Plasmic Image" artigos em "Barnett Newman Selected Writings and Interviews", op.cit.

(12) "The First man was an artist" artigo em "Barnett Newman Selected Writings and Interviews", op.cit.

(13) "The Ideographic Picture" artigo em "Barnett Newman Selected Writings and Interviews", op.cit.

(14) For what is the perception of bilateral symmetry, indeed, if is not, as Maurice Merleau-Ponty has remarked, that which constitutes the perceiving subject as an erect human being, if it is not what solidifies for us the immediate equivalence

between the awareness of our own body and the always-already - given orientation of the field of perception? "One wonders what would be the self in a world where no one knew about bilateral symmetry", writes the French psychanalyst Jacques Lacan. The implied answer, perhaps, is that it, the self, would not be, at all", Yve-Alain Bois em "Perceiving Newman", op.cit.

(15) BURKE, E., op.cit.

(16) O texto "Perceiving Newman" de Yve-Alain Bois propõe uma leitura fenomenológica da obra de Newman de um raro rigor. Minha análise das diferentes soluções desenvolvidas por Newman no processo da sua obra toma este texto apenas como uma referência ampla.

ARISTOTLE (384–322 BC). One of the greatest thinkers of all time was Aristotle, an ancient Greek philosopher. His vork in the natural and social sciences greatly influenced virtually every area of modern thinking.

Aristotle was born in 384 BC in Stagira, on the northwest coast of the Aegean Sea. His father was a friend and the physician of the king of Macedonia, and the lad spent most of his boyhood at the court (*see* Macedonia). At 17, he went to Athens to study. He enrolled at the famous Academy directed by the philosopher Plato (*see* Plato).

Aristotle threw himself wholeheartedly into Plato's pursuit of truth and goodness. Plato was soon calling him the "mind of he school." Aristotle stayed at the Academy for 20 years, leaving only when his beloved master died in 347 BC. In later years he renounced some of Plato's theories and went far beyond him in breadth of knowledge.

Aristotle became a teacher in a school on the coast of Asia Minor. He spent two years studying marine biology on Lesbos. n 342 BC, Philip II invited Aristotle to return to the Macedonian court and teach his 13-year-old son Alexander. This was the boy who was to become conqueror of the world (*see* Alexander the Great). No one knows how much influence the philosopher had on the headstrong youth. After Alexander became king, at 20, he gave his teacher a large sum of money to et up a school in Athens.

The Peripatetic School

In Athens Aristotle taught brilliantly at his school in the Lyceum. He collected the first great library and established a nuseum. In the mornings he strolled in the Lyceum gardens, discussing problems with his advanced students.

Because he walked about while teaching, Athenians called his school the Peripatetic (which means "to walk about") school. He led his pupils in research in every existing field of knowledge. They dissected animals and studied the habits of insects. The science of observation was new to the Greeks. Hampered by lack of instruments, they were not always correct in their conclusions.

One of Aristotle's most important contributions was defining and classifying the various branches of knowledge. He sorted hem into physics, metaphysics, psychology, rhetoric, poetics, and logic, and thus laid the foundation of most of the sciences of today.

Anti-Macedonian feeling broke out in Athens in 323 BC. The Athenians accused Aristotle of impiety. He chose to flee, so hat the Athenians might not "twice sin against philosophy" (by killing him as they had Socrates). He fled to Chalcis on the sland of Euboea. There he died the next year.

Aristotle's Works

After his death, Aristotle's writings were scattered or lost. In the early Middle Ages the only works of his known in Western Europe were parts of his writings on logic. They became the basis of one of the three subjects of the medieval trivium—logic, grammar, and rhetoric. Early in the 13th century other books reached the West. Some came from Constantinople; others were brought by the Arabs to Spain. Medieval scholars translated them into Latin.

The best known of Aristotle's writings that have been preserved are 'Organon' (treatises on logic); 'Rhetoric'; 'Poetics'; 'History of Animals'; 'Metaphysics'; 'De Anima' (on psychology); 'Nicomachean Ethics'; 'Politics'; and 'Constitution of Athens'.